12

Art.
1277
7

Staatliche Bibliothek
Regensburg

Art. 1277/1

[illegible]

Begriff d. Welt
Cadenza p 58
begriff d. Fabeltts p 36

12

VOGLER'S

Tonschule,

Tonwissenschaft

und

Tonsezkunst.

Nebst Beyspielen.

Preis f. 5„30 kr.

München bey Falter und Sohn
Residenz-Strasse № 33.

[Vogler, Georg Joseph]

Kuhrpfälzische
Tonschule.

(T. 1.)

Auf Kosten des Verfassers.

Mannheim,
in Commission bei Herrn C. F. Schwan, kuhrfürstl. Hofbuchhändler, und bei Herrn M. Götz, kuhrfürstl. Hof-Musikstecher.
(1778)

Das
PRIVILEGIUM
wird folgen.

Gb9 1829
Staatliche Bibliothek
Regensburg

Generale

An alle Ministerien in den drei Hauptstädten und sämtliche untergeordnete Klassen.

Abseiten

des kuhrpfälzischen reformirten Kirchenraths.

Das andächtige Gesang in den Kirchen war schon lange Zeit unser sorgfältigstes Augenmerk. Da nun eines kuhrpfälzischen geistlichen Rathes, Hofkapellmeisters und öffentlichen Tonlehrers in Mannheim, Herrn Voglers, künftig folgendes Handbuch für die Tonkunst: **die kuhrpfälzische Tonschul**, wegen seiner tiefen Theorie und deutlichen Praktick einzig und allein im Stande ist, die so sehnlichst gewünschte Auferbauung beim Dienste Gottes zu erzielen: so wird es Inspektorn jeder Klasse hiemit bekannt gemacht mit der nachdrücklichsten Aeusserung, daß hinführo man Kirchenraths wegen, in Beförderung bei den schon wirklichen Schuldienern und Organisten und in Annahm bei allen Schulkandidaten vorzüglich die in dem musikalischen Schulbuche enthaltene Wissenschaft zum Hauptstoffe der Prüfung wählen werde, welches jeder Inspektor seiner Klasse zu wissen thun solle. Heidelberg den 3ten Februarii 1778.

Kuhrpfalz Kirchenrath.

Generale

An alle Ministerien in den drei Hauptstädten und sämtliche untergeordnete Klassen.

Abseiten

des kuhrpfälz. evang. luther. Konsistoriums.

Des kuhrpfälzischen geistlichen Rathes, Hofkapellmeisters und öffentlichen Tonlehrers in Mannheim, Herrn Voglers, tiefe sowohl theoretische als praktische Kenntnisse in der Tonkunst sind viel zu bekannt, als daß das kuhrfürstl. Konsistorium vermög seinem Plane durch eine allgemein einzuführende Lehrmethode die Verbesserung des Kirchengesanges zu erreichen noch zweifeln mögte.

Es wird daher allen evangelisch-lutherischen Organisten, Schulmeistern und Schulkandidaten die Kuhrpfälzische Tonschul zur Anschaffung und Befolgung mit dem Anhang nachdrücklichst anempfohlen, daß diejenige Schulmeister oder Schulkandidaten, so das Lehrbuch eigenthümlich haben, oder die Gemeinden, welche solches aus eigenen oder den Mitteln der Kirche zum besten der Jugend für die Schule anschaffen wollen, hieher mit Bemerkung des Schulmeisters und Gemeinde Namen, vermittels des gesezten Inspektors ihren Bericht zu erstatten haben. Heidelberg den 5ten Februarii 1778.

Kuhrpfälz. evang. luther. Konsistorium.

Vorrede.

Allgemeine Lehrsäze, wovon kein thätiger und stäter Bezug auf alle untergeordnete Fälle bestimmt werden kann, sind dunkel.

Der Zögling wird glauben, Heldenthaten auszuüben, wenn er sich in steile Abwege verirrt.

Besondere Beispiel, die nicht vermittels einer dichten Kette von Folgerungen an eine unumstößliche Grundveste anschliesen, sind unnüz.

Der Schüler wird mit wankendem Schritte gehorchen, und straucheln, wenn er im Gelaise wandert.

Also:

Lehrsäz ohne Beispiel sind dunkel;
Beispiel ohne Lehrsäz sind unnüz.

Das ist:

Theorie ohne Praktik ist verwirrt;
Praktik ohne Theorie unzulänglich.

Schriftsteller der ersten Gattung richteten bisher ungeheure Colonaden von Zahlen auf. Sollten sie aber die Wirkung ihres Luftgebäudes auf einem Tonwerkzeuge vernehmen lassen: so war ihr Meisel stumpf.

Tonsezer der zweiten Gattung erfuhren mit den neumodischen Hutschneidern gleiches Schicksal. Gerieth es ihnen zufälliger Weise einen Schnitt zu finden, der den Umständen, der Zeit, und der Lage wohl angemessen war: dann wurde der Gesangdichter in die Sphäre erhoben.

Bei

Bei gegenwärtigem Glücks-Hafen von Tonschriftstellern, wo auf einen Treffer hundert Fehler fallen, hätte ich meine Lebenszeit blos den häufigen Amtsarbeiten, die mir nicht weniger vergnüglich als jene Lieblingsunterhaltungen mit dem Claviere und der Orgel sind, wiedmen sollen, ohne jemals einen Augenblick auf Lehrbücher zu verschwenden.

Da aber, nebst dem höchsten Schuz, den Seine kuhrfürstliche Durleucht unser gnädigster Herr meinem Vorlesbuche und meiner neuerrichteten Tonschule mildest angedeihen liesen, auch Kraft einer preiswürdigsten einhelligen Genehmigung und Verordnung der hohen Regierung, des hochlöblichen reformirten Kirchenrathes, und hochlöblichen evangelisch-lutherischen Konsistorium allen Schulmeistern in der Pfalz ohne einige Ausnahm meine Vorschrift in der Tonkunst zur unverweigerlichen Befolgung nachdrücklichst ist anbefohlen worden: so muste ich gegenwärtiges Schulbuch dem Drucke übergeben.

Daß die Gewinnsucht es nicht veranlaßt habe, wird der kostspielige Aufwand und der geringe Preis zur Gnüge erweisen.

Um einen allgemeinen Nuzen zu erzielen, hab ich es so leicht für Anfänger, als bündig für Nachforscher abgefaßet. Man wird weder dem Vortrage es zu Last legen, daß Säze wiederholt sind, noch der Ordnung, wenn Folgerungen festgesezt werden, eh die Beweise erscheinen; denn in einem Werke, das von mathematischen Gründen bis auf die kleinste Aufgaben für Kinder schliest, musten jeder Schule überzeugende Ursachen, und jedem Schüler die erforderlichen Beispiel angewiesen werden.

Eingeschlichene Druckfehler.

Begleitungs-Kunst.

89 Seite lezte Zeile f. 1. lies f. 5.

Tonwissenschaft und Tonsezkunst.

10	Seite	12	Zeile	17. §. natürliche lies einfache.
11	—	16	—	verhält seze bei sich.
12	—	13, 14	—	Saite lies Seite.
—	—	14	—	91. lies 81.
13	—	9	—	ces zu d lies des zu d.
18	—	15	—	zum D die Neunte lies Fünfte.
22	—	4	—	gekünstelten lies künstlichen.
30	—	lezte	—	statt Dritte lies Siebente.
34	—	5	—	Dritte, soll ausgelassen sein.
36	—	11	—	statt C, C, C; lies C, G, C.
47	—	4	—	9. lies 7.
51	—	7	—	vier ist überflüßig.
55	—	4	—	34. §. lies 35. §.
57	—	11	—	Vom F, welches ein b hat, lies Vom C, welches kein b noch Kreuz hat.
64	—	lezte	—	C, F, lies G, F.
78	—	1	—	ins harte A lies harte H.

86 Seie

86 Seite VIII Fach 5 Säule lies A statt Ces.
— XIII — 11 — lies Ges statt Fes.
119 — 42. §. Die Siebente seze bei fig. 7. i)
127 — 11 Zeile N. 2. ist unnöthig.
140 — Die fünfte Zeil von unten herauf, statt zweiten lies siebenten.
149 — 3 Zeile seze bei Tab. XXII. f. 2. f. 3.

NB. Bei der Arie und Singleiter stehen mit dem Baß die Hauptklänge in einer Zeile: sie sind mehrentheils durch lange Noten und unterwärts gerichtete Strichen hinlänglich unterschieden. Statt daß die im ersten Buche pag. 56. angemerkte sechste Zeile beigefügt würde.

Inhalt des Buches.

Erster Theil.

Tonkunst	1	Seite
Clavierschule	13	—
Stimmbildungskunst	30	—
Singschule	52	—
Begleitungskunst	65	—

Zweiter Theil.

Tonwissenschaft	1	Seite
Tonsezkunst	35	—
Nuzbarkeit des Tonmases	87	—
Gebrauch der Harmonie	137	—
Tonlehre	185	—

Tonkunst.

1. §.

Die Kunst vermittels der Töne das Ohr zu ergözen, und das Herz zu rühren, wird die Kunst der Töne oder Tonkunst genannt.

2. §. Wenn Töne stufenweis in eine Ordnung zusammengebracht werden: so entstehet eine Tonleiter.

3. §. Die Stufen dieser Leiter wurden vor Alters mit den ersten Buchstaben des Alphabeths angedeutet, und hiesen:

a b c d e f g

Für gegenwärtigen zweiten Ton bedienen sich die Italiener der Benennung b fa, um den Abstand eines halben Tones; b mi, um den Abstand eines ganzen Tones vom vorhergehenden a auszudrücken; wir Deutsche gebrauchen im ersten Falle den Namen b ohne Zusaz; im zweiten den achten Buchstaben h.

4. §. Diese Ordnung ist aber nicht die vollkommenste; denn die drei fürnehmsten Töne A D und E bekommen hierin c f g. weiche und kleine Dritten

Deswegen wird sie die weiche Tonart genannt.

5. §. Heut zu Tage fängt man vom c an:

c d e f g a h.

Denn

Denn die drei fürnehmsten Töne C F G
fodern in einer harmonischen Leiter
ihre harte und große Dritten: e a h.

Dieß ist der Ursprung der harten Tonart.

6. §. Will man aus einem andern Tone als dem harten C und weichen A spielen: so muß erst die Leiter desselben gegen diese zwei abgeglichen werden. Z. B. C kann von A eben so wenig die grose Dritte sein, als E von C die kleine.

7. §. Hiezu werden zwei Zeichen gebraucht. Das Kreuz, welches die folgende Not um einen halben Ton erhöhet; das b, welches dieselbe um so viel erniedriget.

Ersteres fügt in der Benennung ein is: letzteres ein es bei.

cis, dis, eis, fis, gis, ais, his,
ces, des, es, fes, ges

as und b sind ausgenommen. Der Auflöser hebt die Geltung des Erhöhungs- und Erniedrigungs-Zeichen auf.

8. §. Durch diesen Zusatz entsteht eine vermischte Tonleiter, die dem Namen nach 21 Töne, in Ansehung der Tasten aber auf dem Claviere nur 12 begreift.

	cis	dis		fis	gis	ais
his c	d	e fes	eis f	g	a	h ces
	des	es		ges	as	b

9. §. Hieraus folgt, daß die Töne, welche einmal durch ein Kreuz, das anderemal durch ein b z. B. { cis, des } hergeleitet werden, eine Mäßigung im Stimmen (Temperatur) bedarfen.

Da das nemliche e nicht einmal zum A als die Fünfte, und zum C als die grosse Dritte beidemal richtig stimmen kann.

§. 10.

10. §. Von gegenwärtiger Lage der vermischten Tonleiter entspringen

ganze	und halbe Töne
wie a zu h.	wie a zu b.

11. §. Zwölf Töne sind in der vermischten Tonleiter; jeder Ton kann die harte oder weiche Art annehmen: folglich sind 24 Tonarten.

Der Zuwachs der Kreuze geschieht bei den Tönen, die Fünften-Weiße in die Höhe steigen; und der Zuwachs der ben bei jenen, die Fünften-Weiße in die Tiefe fallen:

Z. B. Fis, Cis, Gis | B, Es, As: Diese Ordnung findet auch bei den Kreuzen und ben unter sich selbsten statt; denn das erste ist fis, das zweite cis, das dritte gis: das erste b ist b, das zweite es, das dritte as u. s. w.

12 §. In fünf Linien und vier Zwischenräumen können nur neun Töne begriffen werden.

Um mehrere Töne zu schreiben, haben wir verschiedene Schlüssel nöthig, damit die nemliche Note, die in einem Schlüssel einen hohen Ton anzeigt, in einem andern Schlüssel einen tiefern andeute.

13. §. So entspringen auch auf dem Claviere mehrere Abtheilungen, worin die zwölf Töne enthalten sind.

Sie werden durchgehends zu fünf gerechnet.

Die übermäßige	Die grose
F G A H	C D E F G A H
die kleine	die mit einem
c d e f g a h	c d e f g a h
mit zwei	mit drei Strichen
c d e f g a h	c d e f

14. §. Der Schlüsseln sind acht.

Zweierlei Violin, zweierlei Diskant, zweierlei Baß-Alt- und Tenor Schlüssel. (T. II. F. 1)

15. Halbdiskant- Halbbaß- und Französischer Violin-Schlüssel sind nicht mehr in der Uebung.

Würden auch noch der gewöhnliche Diskant- und Tenor-Schlüssel ausgemustert: so hörten alle Verwirrungen auf.

Undeutlich war es ehemals, wenn in einer Claviersonate alle mögliche Schlüssel eingezwungen wurden.

Ueberflüßig ist es, daß der Diskant- und Tenor-Schlüssel zu den Arien gebraucht werden, da die Diskant-Arien sehr selten unter das $\underline{d}$, die Tenor-Arien niemal unter das e fallen, aber die Diskant-Arien immer über das $\underline{\underline{g}}$ und die Tenor-Arien immer über das $\underline{\underline{f}}$ steigen. f. 2)

Dem Umfange beider Singstimmen gemäser zu handeln, sollten dem Diskant auch der Violin-Schlüssel und dem Tenor auch der Alt-Schlüssel angemessen werden. f. 3.)

16. §. Der Choral hätte eigentlich nur einen Schlüssel nöthig, und hier könnte mit Recht der Diskant- oder Tenor-Schlüssel beibehalten werden.

17. §. Ob nun diese bisher gefundenen Töne lang oder kurz anhalten sollen, bestimmt das Zeitmas eine gewisse Dauer.

Diese wird einzeln Tönen unter sich als Noten; (T. II. f. 4.) mehreren Noten als Theilen des Ganzen d. i. Schlägen, und dem Ganzen in Ansehung der langsamen oder geschwinden Bewegung als Tempo vorgeschrieben.

Eine Not von zwei Schlägen kömt sehr selten vor, und die Note von 4 Schlägen ist nicht mehr üblich, wohl aber ihre Pause.

Was

Was an Noten einem oder mehreren Schlägen abgeht, muß die Pause ersezen: deswegen steht jede Pause neben der Note, deren Stelle sie vertrit.

Will man noch mehreren Schlägen das Stillschweigen vorschreiben: so werden soviel Pausen von 4. Schlägen gehäuffet, und vielleicht auch noch geringere beigesetzt, bis die Zahl erfüllt ist.

Ein Punkt gilt halb soviel, als die vorhergehende Not.

18. §. Die Takte sind zweierlei; grade und ungrade. f. 5.)

Der neun Achtels Takt verhält sich zum drei Viertels Takt, wie der sechs-Achtels zum zwei Viertels-und der zwölf-Achtels zum ganzen Takt, d. i. die Länge des Schlages ist gleich, nur daß im neun-sechs- und zwölf-Achtels Takte drei Achtel zu jeglichem Viertel gerechnet werden, statt, daß sonsten nur zwei hierauf gehen.

Ausser diesen Schlägen, wenn solche kurze Achtel oder auch Sechzehntel u. d. vorkommen: so nennt man sie Triolen.

Man betrachte deswegen nur jenen ganzen Takt und seine Noten gegen den $\frac{12}{8}$ Takt, in dessen Zeile er steht.

Der sechs Viertels Takt $\frac{6}{4}$ ist nicht mehr in der Uebung.

Zwischen dem $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{4}$ ist ein groser Unterschied. Dieser theilt sich in drei Theile: auf jeglichen werden zwei Achtel gerechnet; jener aber in zwei Theile zu drei Achtel.

19. §. Das Tempo bestimmt die langsame, geschwinde, oder mittelmäßige Bewegung eines Stückes. Es wirkt manchesmal soviel, daß ein Viertel-Not bey geschwindem Zeitmase eben so flüchtig fortlaufe, als ein Achtel beim langsamen. Dieß ist die Ordnung wie sie beim langsamen anfangend stufenweise geschwinder gehen.

Ada-

Adagio molto
Adagio
Grave
Largo
Lento
Larghetto
Maestoso
Andantino
Andante con moto
Andante un poco
Allegretto
Allegro
Allegro molto
Allegro assai
Presto
Prestissimo.

Die drei Hauptvorschriften sind:

Adagio langsam.
Andante (dem Worte nach) gehend.
Allegro munter.

Grave und Maestoso sind besondere Wörter, das erste sagt ernsthaft, das zweite prächtig, sie gehören aber in Ansehung der Bewegung in vorgeschriebene stufenmäsige Ordnung.

Largo, Lento bedeuten auch langsam, aber die Gewohnheit söndert sie von obigen.

Un poco heißt ein wenig.
Con moto mit Bewegung.
Molto viel, oder sehr, wie auch assai.
Larghetto ein wenig langsam.
Andantino ein wenig gehend.
Allegretto ein wenig munter.
Presto geschwind.
Prestissimo ist das allergeschwindeste Zeitmas.

20. §. Diese sind die allgemeine Grundsäze der Tonkunst, die für alle Stimmen taugen. Ein jedes Instrument hat noch besondere Handgriffe.

Für Zöglinge, die sich dem vollständigsten und angenehmsten Instrumente widmen wollen, folgt die

Clavierschule.

1. §. Wer Clavier spielen will, muß darauf besonders Acht haben, daß vom Zuhörer niemal könne wahrgenommen werden, wenn er Finger wechselt, sondern bei einem Laufe von zwanzig Tönen muß es scheinen, als habe er eben so viel Finger.

2. §. Dieses wird leicht bewerkstelliget, wenn man auf die Natur der Finger Acht hat, und selbige so sezt, daß sie mit der Lage der Töne übereinkommen.

Z. B. Der Daume ist der niedrigste Finger: folglich darf er niemal auf einen erhabenen Tasten gesezt werden, es sei denn, die Hand müsse sich ganz ausstrecken.

Der Daume ist nebst dem auch der kürzeste Finger: folglich kann er am leichtesten unter

den

den andern durchschlüpfen, und kein Lauf, der mehr Töne hat, als Finger sind, darf mit einem andern Finger, als dem Daume fortgesezt werden.

3. §. Sind sechs Töne im Laufe: so gebraucht man wieder die drei ersten Finger, die doch immer die stärksten sind, dann muß auf den vierten Ton wieder der Daume stehen.

4. §. Sind sieben Töne im Laufe: so kann beim vierten oder fünften der Daume wieder in die Reihe treten.

Doch kömt füglicher der Daume auf den vierten Ton, wenn er kein erhabener ist, zu stehen; denn je enger die Finger zusammengezogen werden, desto sicherer ist ihre Bewegung.

5. Enthält der Lauf acht Töne: so kömmt entweder auf den vierten oder fünften Ton der Daume zu stehen.

6. §. Es kann keine allgemeine Regel für alle Tonarten gelten, sondern man richtet sich nach den erhabnen Tasten.

Folgt ein niedriger dem erhabnen: so ist es der Natur gemäs, daß nach einem höheren Finger auch ein niedriger d. i. der Daume eintrete.

7. §. Im natürlichen Tone C kömt kein erhabner Tasten vor, woran die Finger sich etwa fest halten könnten: deswegen muß hierin sorgfältig vermieden werden, daß der Daume nicht plump und schwerer als die andere Finger auffalle.

8. §. Der Daume soll ferner so flüchtig durchschlüpfen, daß er schon am Tone stehe, ehe ihn die Reihe trift.

Beide Vortheile zu gewinnen, ist es nöthig, daß ein Anfänger sich alle vier und zwanzig Tonarten geläufig mache; denn die alltägliche Erfahrung lehrt uns, daß alle diejenigen,

die ohne Vorbereitung der Finger gleich Clavierstücke spielen wollen, niemal eine Gleichheit erhalten.

9. §. Die Finger der rechten Hand sind oben, und die Finger der linken unten; der Daume aber zum Unterschiede mit einem O Tab. III. f. 1. angezeigt.

10. §. Die rechte Hand verhält sich hinauf, wie die linke herunter, und die linke verhält sich hinauf, wie die rechte herunter.

Deswegen kömt für die linke Hand hinunter beim vierten Tone der Daume, wie für die rechte Hand hinauf beim vierten Tone, und die nämliche Verhältniß der Finger bleibt in den Tonarten C, G, D, A, E.

Der vierte Ton vom F hinauf, und der vierte Ton vom H hinunter, sind erhabene Tasten.

Hier muß der Daume weichen, und erst den fünften Ton einnehmen.

11. §. Die Töne Es, As, Des, Ges, sind schwerer in Ansehung der Vorzeichnungen, als des Fingersazes.

Obschon ihre Haupttöne den Daumen nicht leiden: so können sich doch hiebei die Finger eine Sicherheit und Gleichheit versprechen, besonders da immer nach zwei erhabenen mehrentheils auch zwei niedrige Tasten folgen.

12. §. Das B aber, das zur Unzeit drei niedrige Tasten im Laufe hat, dörfte vielleicht der schwerste Ton auf dem Claviere heisen.

13. §. Die linke Hand spührt überhaupt bei den fünf lezten Leitern die mehreste Schwierigkeit; denn das Daumen drehen fällt ihr härter.

14. §. Die harte Tonart wird auf dieselbe Art und mit den nämlichen Fingern herunter, wie hinauf gespielt.

Die weiche Tonart leidet Veränderungen.

15. §. Will man einen flüchtigen Lauf haben: so wird z. B. in der Leiter vom A das gis geläufiger für die Finger auf allen Instrumenten sein. (Tab. IV. f. 2.)

Wegen dem gis sezt man auch fis, damit nicht in einer Leiter zwei stufenmäßige Töne f und gis einer kleinen Dritte gleichen.

16. §. Natürlicher ist es aber, daß der siebente Ton erhöhet werde, wenn der Lauf steigt, und erniedriget, wenn er fällt.

17. §. Jener Lauf, worin der siebente Ton erhöhet und der sechste dabei erniedrigt ist, bezieht sich mehr auf die Harmonie des siebenten Tones Gis, als des ersten Tones A, gemäs jenen Beispielen. (T. V. f. 2.)

18. §. Der Fingersaz der weichen Tonarten hinauf (Tab. IV. f. 1.) und herunter (Tab. V. f. 1.) ist nach obigen Regeln eingerichtet.

19. §. Bei den zwei weichen Tonleitern A und E darf auch erst auf dem fünften Tone der Daume wieder eintreten. Die Bewegung wird kräftiger, wenn er vor den erhabenen Tasten unmittelbar hergeht.

Es sind hier, wie beim harten B, die Finger auf zweierlei Art angemerket, und dem Zöglinge steht frei, sich eine beliebige zu wählen.

20. §. Man übe sich nur fleißig in diesen vier und zwanzig Tonarten; man durchgehe sie täglich, wenigstens die meisten.

Sie dörfen nicht eher geschwind gespielet werden, als bis ein Finger wie der andere gewöhnet werde, fertig einzutreten und leicht aufzufallen.

21. §. Sind die vier und zwanzig Tonarten etwas geläufig: so kann man bei der vermischten Leiter nach angezeigtem Fingersaze einen Versuch machen. (Tab. IV. f. 3.)

22. §. Läufe, worin etliche Töne immer wiederholet werden, sind ebenfalls den Fingern zur Uebung sehr nüzlich. (Tab. III. f. 2.)

23. §. Wenn man zwischen zween Tönen, wie in den weichen Leitern zwischen dem erhöhten siebenten und erniedrigten sechsten, einen Ton ausläßt: so muß auch ein Finger frei gehalten werden.

Beispiele von Doppelgriffen für beide Hände sieh Tab. III. f. 3. Tab. V. f. 3.

24. §. Zwei Töne dörfen niemal mit dem nämlichen Finger gespielt werden. Zwei Finger aber können wechselweis auf den nämlichen Ton kommen, wenn man zum B. eine Pauke (Tab. III. f. 4.) oder die Feldstöse einer Trompete (Tab. III. f. 5.) nachahmen will.

25. §. Nicht alle Töne in vorigen Läufen gehören zur Harmonie. Es werden immer etwelche beigesezt, entweder um auszuful-

len: gleichwie (Tab. VI. f. 2.) die Zwischenklänge zwischen den Wohlklängen, oder Zierlichkeit halber, wie die Vorschläge f. 3. und Nachschläge. f. 4.

26. §. Die grose Vorschläge gelten halb soviel als die folgende Not, wenn dieselbe in zwei gleiche Theile theilbar ist. f. 5.

Besteht die folgende Not aus drei Theilen: so entlehnt der Vorschlag zwei Drittel f. 6. Die kleine Vorschläge mindern den Werth der folgenden Not nicht, und werden deswegen immer geringer, als im halben Werthe angezeigt. f. 7.

27. §. Es giebt noch hauptsächlich vier Arten der Zierlichkeiten, die durch den Zusatz der nächstliegenden Noten entstehen:

Mordenten, Schnelzer, Tremulanten und Triller.

28. §. Der Mordent besteht aus zwei Vorschlägen.

Man sollte ihn, um alle Zweideutigkeit zu vermeiden, immer in Noten aussezen; denn bei der nämlichen Note kann er achterlei Weisen, f. 8.

z. B. zum a als die Fünfte vom fünften Tone D im G;

als die Achte vom HAupttone A;
als die Dritte vom harten F;
als die Fünfte vom weichen D
von oben und von unten annehmen.

Statt, daß bey vorigen Mordenten der Hauptton nur in der Mitte war: so kann er auch vor den Vorschlägen erscheinen, und dann alle vier Töne zum Takt gerechnet werden. f. 9.

29. §. Ein Schnelzer ist eine geschwinde wiederholte Bewegung der Vorschläge. f. 10

30. §. Ein Tremulant ist eine zitternde Bebung, die dem Claviere dasjenige ersezet, was ihm am anhaltenden Tone abgeht.

Er

Er kann auf dreierlei Arten gemacht werden: wenn der tiefere halbe i) der höhere halbe k) und der höhere ganze Ton l) mitläuft.

Die Anwendung hievon erklärt sich durch die unterlegte Harmonie in der Grundstimme. f. 11.

Das b findet hiebei nicht statt, sonsten würde b die Hauptnot sein, und dieser Fall käme mit der dritten Art völlig überein.

31. §. Ein Triller wird eigentlich zum Schlußfalle gebraucht. Der vollkommenste Schlußfall ist jener, wenn vor dem Hauptione der verwandetste, nämlich der fünfte Ton hergeht; der verwandetste Ton aber zum fünften Tone z. B. zum G im C ist seine Fünfte das d: also muß der Triller immer auf der Fünfte vom fünften Tone gemacht werden. f. 13.

32. §. Die Rede ist hier vom Triller der Hauptstimme bei einem Schlußfalle. Die Baßstimm schlägt ihren Triller auf dem Hauptklange selbst, nämlich auf dem fünften Tone; fig. 16. Die begleitende Stimm auf der Dritte vom Hauptklange: fig. 14.

Ausser einem so entscheidenden Schlußfalle, wie gegenwärtiger war, kann auch der Triller auf die Siebente fallen. fig. 15.

33. §. Der Triller auf der Fünfte des fünften Tones in der weichen Leiter, fig. 17. kömt mit obigem Triller der begleitenden Stimme überein. Der Triller des fünften Tones in der harten Leiter auf der Fünften und Siebenten kömt mit dem Triller des vierten Tones in der weichen Leiter auf der Achten und Dritten überein. fig. 18.

34. §. Der Triller unterscheidet sich vom Termulanten dadurch, daß er mit zwei Noten angeschlagen i) und mit zwei Noten weg geschlagen k) wird.

35. §.

35. §. Diejenige Bewegungen, die das Clavier zum Hackbrett verunstalten, finden sich häufig in den Klingstücken jeziger Zeit. f. 19.

Man sollte lieber den Fingern eine gewisse Schnellkraft angewöhnen, fig. 12. daß sie bisweilen ganz kurz i) bisweilen länger k) aber doch sauber abstossen lernen; denn nicht binden heist noch nicht abstossen.

36. §. Bindungen aber, wodurch das Clavier singend wird, kommen entweder gar nicht oder selten vor.

Zum Beispiele der einfachen doppelten dreifachen Bindungen

einfachen	doppelten	dreifachen
Wenn zwei Töne	Wenn vier Töne zusammen, und zwei und zwei wieder besonders	Wenn acht Töne zusammen, dann vier und vier wieder besonders, u. zwei und zwei auch noch merklich

zusammen gebunden werden, dient die 20. f.

Der Begrif des Wortes Bindung ist zweifach: 1) insoweit er dem Abstossen entgegen gesezet wird, und 2) daß zwei in verschiedenen Schlägen liegende Noten vom nämlichen Tone, z. B. zwei Achtel d ein Viertel vorstellen u. s. w.

37. §. Es ist möglich cantable Arien auf dem Claviere zu spielen, wenn die Finger durch die Bindungen zum Anhalten gewöhnet werden.

38. §. Will man die Rubamenten, oder das gekettelte der Singstimme auf dem Claviere zum Troz anderer Instrumenten nachahmen: so leisten die Bindungen, fig. 21. und die verschiedentlich angebrachte Stückcher des Zu- und Abnehmungs-Zeichen, fig. 22. wesentliche Dienste.

In meinen sechs gestochenen Claviersonaten kann man die Anwendung und Nuzen dieser Spielart sehen.

Wir haben eigentlich drei Gattungen der Claviere: 1) das Clavichord mit Tangenten; 2) den Pantalon mit Hämmern; 3) den Flügel mit Kielen.

Das Clavichord ist das zärteste unter allen, und hier haben die sanftesten Ausdrücke ihren Siz. Der Pantalon klingt viel stär-

ker,

ker, und hat einen Vorzug auch vor dem Flügel, wenn er, wie ich verschiedene hier angegeben habe, nebst seinem Lauten- und Harpfen-Zuge, auch einen silbermäsigen Flügelton hören läst; denn sonsten ist der dumpfige Ton zum Singen zu undeutlich, und zum Orchester zu schwach.

Wenn ein Flügel gut unterhalten wird: so ist sein Ton immer der feinste. Allein, da hierauf kein forte (stark) und piano (leis) und überhaupt kein Schatten und Licht anzubringen ist: so unterhält er so wenig den Liebhaber, als er Empfindungen rege macht.

Die grose Fortepiano übersteigen wie am Preise so auch an der Güte alle andere.

39. §. Einem Clavierschüler müssen nach erlernten Läufen und Zierlichkeiten auch die verschiedene Arten der Tonstücken bekannt gemacht werden.

40. §. Noch vortreflicher wär es, wenn er auch vom Gebäude der verschiedenen Tanzmelodien einen leichten Unterricht bekäme. Dann würde er sie nicht mehr mechanisch, sondern mit Empfindung spielen; fänd sich ein Fehler im Drucke oder in der Abschrift vor, ihn verbessern, und ferner zur vergnüglichen Unterhaltung im Stande sein, manchesmal einen kleinen Aufsaz zu verfertigen, oder einen musikalischen Einfall aufs Papier zu sezen.

41. §. Dieses Unternehmen ist nicht so schwer, als man sich ehemals hievon die Begriffe gemacht hat, und wird durch die nachfolgende Zergliederung in der Tonlehre unglaublich erleichtert werden.

42. §. Bisher wurden nur jene Zierlichkeiten bestimmt, die durch Zusäze der nächstliegenden Noten entstehen.

Um andere ungeschriebene Wohlklänge dem vorliegenden Gesange mit Geschmack

beizufügen, ist nöthig, daß man von der Tonsezkunst einige Kenntnisse besize.

43. §. Wer eigenmächtig sich das Recht zutraut, Aenderungen vorzunehmen, läuft immer Gefahr, Mißlaute einzumischen.

44. §. Die Singschul wird es noch deutlicher erklären, und die Vorbereitung hiezu ist die

Stimmbildungs-Kunst.

1. §. Die vorzüglichste unter allen Stimmen in der Tonkunst ist ausser allem Zweifel die Menschenstimm; und verdienet deswegen den sorgfältigsten Augenmerk.

2. §. Gleichwie nun alle Saiten- oder Blasinstrumenten, ob sie schon in den allgemeinen Grundsäzen der Tonkunst übereinkommen, doch um einen starken und angenehmen Ton hervor zu bringen, einen besondern Unterricht fodern: so muß auch der Menschenstimme eine besondere Schule an-

gewie-

gewiesen werden, die sich sowohl von der allgemeinen, worin man die Töne und Zeichen kennen lernet, unterscheidet, als auch von jener, die die Auszierungen beibringt.

3. §. Diese besondere Schule wurde zeither ziemlich vernachläßiget, und that man auch etwas für die Stimmbildung: so brauchte man die verdrieslichsten Umwege.

4. §. Diese Umwege erhielten den Ehrennamen Solfeggien, welche eine Art von Gesang sind, wo man den Mund aufsperrt, keinen andern Selbstlauter, als das a, ausspricht, allerhand Läufe daher gähnet, und nach geendigter Mühe doch erst lernen muß, was Portament sei.

5. §. Portament kann mit ächterer Benennung das Tragen der Stimm oder die Vereinigung und Verbindung der Töne heisen. Die Ursach hievon findet sich klar, wenn man einen Gesang erstlich so vorträgt, daß alle Silben und Töne von einander abge-

sön-

Staatliche Bibliothek
Regensburg

sondert sind, (Tab. VII. fig. 2.) und dann jede Töne verbindet.

Beim erstern Anhören wird das Gehör beleidigt, beim zweiten aber vergnügt werden, und der allgemeine Beifall wird es bestimmen, daß es ein schönes Portament sei.

6. §. Nun kömt es darauf an, eine Art zu erfinden, nach welcher der Schüler lerne, die Stimm unbeweglich an- und aushalten, dann die Wörter deutlich aussprechen, die Töne richtig treffen und verbinden.

7. §. Man kann ohne die Solfeggien die Stimm an- und aushalten lernen; und vermittels der Solfeggien erhält man keine Deutlichkeit der Aussprache, keine Richtigkeit, noch Verbindung der Töne.

8. §. Das Gesang hierin wird immer von einem ganz einfachen Baß begleitet. Die Schwierigkeit, die in der obern Stimme vorkömt, bestehet entweder in Sprüngen,

oder vielen halben Tönen. Und diese ist leicht zu überwinden, wenn man nur allein zu Hause sich darin üben will.

9. §. Aber bei allem dem darf kein Schüler sich jemals unterstehen ein Duett, vielweniger eine Fuge oder contrapunktischen Chor mit zu singen; denn er findet beim Eintritt anderer Stimmen oder bei der Abwechslung der Harmonie keinen vorgeschriebenen Ton mehr.

10. §. Ja wir haben noch jezo ein thätiges Beispiel, daß manche Opern=Sänger und Sängerinnen, die die gröste Fertigkeit in Läufen und Auszierungen besizen, nicht im Stande sind, die einfach aushaltende Noten von einem bündig gesezten Kirchen=Chore zu treffen.

11. §. Was ist also nöthig, um eines Sängers, der nicht einmal die Gelegenheit hat, mit mehreren Stimmen zu singen, Gehör zu befestigen? Nichts anders, als daß er

schon bei der einfachen Tonleiter sich gewöhne eine so verschiedene Begleitung zu hören, daß sein Ton bald die Achte sei, bald zur Dritten, Fünften, auch manchesmal gar zur Siebenten werde.

12. §. Die Tonleiter, worin man stufenweis jeden Ton besonders aushält, ist aus gemeldten Gründen sowohl, als auch deswegen unzulänglich, daß kein Portament jemals den Singschülern kann beigebracht werden. (Tab. VII. fig. 3.)

13. §. Sie muß so eingerichtet sein, daß allezeit zween Töne mit einander verbunden werden, und dieses geschieht, wenn man zwischen dem ersten und zweiten Tone bei derselbigen Aussprache der Silbe des ersten Tones, den zweiten Ton von geringer Dauer einschaltet. Z. B. Um diese zwo Silben ut und re und ihre Töne c und d zu vereinigen, kömt das kurze Nötchen d mit der Silbe ut in die Mitte.

14. §. In der ersten Leiter (Tab. VI. fig. 1.) geschieht die Verbindung mit zwei Tönen, die neben einander liegen. Und auf diese Art lernt man Vierten- Fünften- und Sechsten-Sprünge vereinigen, so zwar, daß nämlich immer ein kleines Nötchen des folgenden Tones zur Silbe des ersten Tones vorspringe. Dieser Nutzen kann niemal mit den Solfeggien, wobei man keine Wörter ausspricht, erzielt werden.

15. §. In der zweiten Tonleiter (Tab. VII. fig. 1.) werden zween Töne durch einen dritten Ton, der noch weiter entfernt ist, verbunden: wie c und d vermittels des h.

16. §. In der dritten Tonleiter werden mit dem nämlichen Tone verschiedene andere hinauf (Tab. VIII. fig. 1.) und herunter (Tab. IX. fig. 1.) verbunden, und hiedurch die Leichtigkeit erhalten, nicht nur Mordenten zu machen, sondern auch alle Portamenten der cantablen Arien herauszubringen.

17. §. Der Nutzen hiebei ist ausserordentlich. Sie muß deswegen auch vom geübtesten Sänger täglich gesungen werden, der hiedurch mit der größten Sicherheit in Stand gesetzet wird, von seiner Stimme immer den glücklichsten Gebrauch zu machen, und alle auch wankende oder gefährliche Töne zu vereinigen.

18. §. Die alltägliche Erfahrung lehret uns, daß bei der Baßstimm auf dem a oder in dieser Gegend; beim Alt auf dem $\underline{a}$; beim Tenor auf dem $\underline{e}$ oder $\underline{f}$, so auch beim Diskant auf dem $\underline{\underline{e}}$ und $\underline{\underline{f}}$ das sogenannte Falset anfange, d. i. hier die natürliche Bruststimm aufhöre, und die Kopfstimm die Töne gebe.

Sollen sich nun die Töne der Bruststimm mit jenen der Kopfstimme vereinigen: so müssen sie durch eine beständige Uebung hinauf und herunter verbunden werden. Dieses geschieht aber vermittels gemeldter Tonleiter.

19. §. Bricht die Stimm z. B. zwischen dem f und fis: so lasse man den Schüler hinauf vom f ins fis die Silben mi und fa, dann hinuntur fa und mi vereinigen.

Hievon habe ich eine verdriesliche Erfahrung gehabt bei einer Schülerin, deren Stimm durch widernatürlichen Zwang in die Höhe völlig verdorben war.

Ich fing die Schul mit gegenwärtiger Leiter an, allein sie brachte nur fünf Töne zuwegen.

c d e f und c

Es kostete einige Monate Zeit die drei Mitteltöne g, a und h zu erhalten. Wir suchten zuerst mit dem Silben fa, mi vom c herunter zu sinken, bis das h erschaffen war. Dann stiegen wir vom f zum g mit den Silben fa, sol, und fielen vom h zum a mit den Silben mi, re, so lang, bis die ganze Leiter gleich gebildet gewesen.

Man konnte hier schon vermuthen, daß die Stimm sich ehnder zum Contralt als zum Sopran neigte. Allein um sicherer zu sein: so lies ich sie alle acht Tage in der Höhe und in der Tiefe einen Ton weiter singen. Hiedurch äusserte sich endlich, daß sie eine Contraltstimm bekame, die auch keine der schlechten geworden ist. Gleiche Behutsamkeit rathe ich allen Singmeistern an.

20. §. Man muß auf die Stimm Acht haben, daß sie nicht durch die Nase, oder vom Halse gezogen werde.

Um den ersten Fehler zu vermeiden, lasse man dem Schüler keine französische Arien zu.

Um Empfindungen beizubringen ist die Muttersprach zwar die tauglichste, aber man muß den Zögling warnen, das g und das h gelinde und nicht so halsmäßig auszusprechen.

Diese Buchstaben in der Musik könnten sich von jener Aussprach im Umgange etwa

so

so söndern, als die guttural Aussprach der Schweizer sich von unserer in der Pfalz unterscheidet.

Z. B. Im Worte gegen werde das zweite g wie das erste gesprochen; beim Worte Fürst bleibe das ch weg und klinge nicht wie Fürscht u. s. w.

Um den zweiten Fehler zu vermeiden, darf der Mund nicht zu sehr in die Breite und niemal in die Länge aufgesperret sein. Dieses ist zwar sehr selten, doch hat man auch hievon Beispiele.

21. §. Rathsam wär es, daß wenn die jungen Sänger, um ihre Stimm zu bilden, die Tonleiter singen, wenigstens da ein anderer sie mit dem Claviere begleite, damit die Brust nicht gedruckt werde, wenn sie gepreßt am Claviere sitzen müssen. So soll auch immer der Kopf aufrecht gehalten werden.

Alle Zöglinge, die ihre Stimm zu verfeinern suchen, müssen fruh aufstehn, den

Schleim von der Luftröhr zeitlich wegsingen; die Nachtluft aber, alle starke Getränke und Verhizungen, wodurch die Gurgel rauh wird, vermeiden.

Nach dem Essen, wo der Magen voll ist; zu gewissen Zeiten, wo die Natur schwächlich, oder gar im heftigen Triebe ist, muß man aussezen. Doch darf man sich nicht gar zu heicklich gewöhnen; denn es finden sich sonsten leichter Anstände.

22. §. Es dörfen niemal die Zähne geschlossen bleiben: ein Fehler, den ich durchgehends bei den Anfängern bemerket habe.

Der Lehrmeister muß alle unartige Gesichter oder Gebärden den Schülern gleich im Anfange abgewöhnen, noch weniger zulassen, daß die Stirn sich runzle, oder gar die Adern auflaufen; denn ersteres ist mehrentheils das Zeichen eines Zwanges, und lezteres kann den Blutsturz zuziehen. Deswegen soll man nicht zu viel oder wenigstens

nicht

nicht ehnder auf die hohen Töne bedacht sein, als bis die Stimm schon etwas sicher geworden ist.

23. §. Man braucht deswegen doch keine Sperrhölzer den Schülern in den Mund zu sezen, man muß nur sonsten Acht haben, daß sie nicht die Zähne schliesen und den Mund zu wenig öfnen. Der Mund wird ohnedem verschiedentlich weit aufgethan, ob man u, o, e oder a singt. Wollte man ein Sperrholz sezen: dann müßte entweder der Mund beim a und e zu wenig, oder beim o und u zu sehr geöfnet werden.

Es wird also besser sein, wenn der Lehrmeister auf den Schüler sorgfältig Acht hat, daß im Singen das o sich mehr dem a als dem u nähere; das e aber ehnder dem ä als dem ö gleiche.

24. §. Es könnte vielleicht einigen Einwurf leiden, daß hier alle fünf Selbstlauter zum Aushalten gewählt worden, unter welchen sich so gar das u und i befinden. Allein,

wenn man erwegt, daß in jedem Kirchengesange, auch in den italienischen Arien selbsten, grose Noten, Triller, Fermaten und Cadenzen auf sie fallen müssen, und das Mundaufsperren nicht durch das u und i gelehrt wird: so ist dier Anstand schon gehoben.

25. §. Hat man aber den Schüler so weit gebracht, daß er schon ziemlich die Töne verbinde, welches durch die verschiedenen unterlegten Wörter einzig und allein geschehen mag, und merkt man noch eine Schwierigkeit am Mundöfnen: so wird es hiezu sehr dienlich sein, daß der Schüler die dritte Tonleiter nur mit dem einzigen a fortsinge.

26. §. Diese Art könnte zwar unter die Solfeggien gezehlet werden, daß man aber, anstatt die Verbindung der Töne wie bei gegenwärtiger Tonleiter; anstatt die Intonation durch die Abwechslung der Harmonie zu lehren, und anstatt täglich auf die Erhaltung und Abgleichung aller verschiedenen

hohen

hohen und tiefen Tönen ein wachsames Aug zu haben, blos nur darauf sehe, die Kehle mit den Solfeggien geläufig zu machen, war bisher ein bedauerlicher Mißbrauch, ein langweiliger Weg und spate Zunahm auch für diejenigen Zöglinge, die ihrer Fähigkeit und ihrem Fleise nach schon längst hätten sollen weiter gekommen sein.

27. §. Viele Sänger sprechen nur die Selbstlauter aus, und lassen die Mitlauter wenig hören. Wie oft vernimmt man grade statt grande? Und diesem Fehler kann man nicht leichter vorbiegen, als man lasse den Zögling vom sol zum fa übergehen, und gebe sorgfältig Acht, daß das l vom sol sowohl, als das f vom fa gehört werde.

28. §. Diese fünf Silben sind aus einem alten lateinischen Kirchen-Gesange entnommen. Die Worte wären sonst willkührlich, man wollte nur alle fünf Selbstlauter hier anbringen; doch hatte schon vor alten Zeiten

dort,

dort, wo die Verhältniß eines halben Tones hinfiel, das mi und fa seinen Sitz.

Gleichwie noch immer von den Wälschen

{ b mi, statt unserm h } gesprochen wird.
{ b fa, statt unserm b }

29. §. Man hielte sonsten für eine Nothwendigkeit, daß der Singschüler, wenn die bisherige Verhältniß der Tonart C in eine andere übertragen wird, er jedem Tone seine Silbe nach voriger Ordnung anweisen, und, statt untersetzter Wörter, geläufig lesen könnte.

Z. B. im F,	a b c:	im G,	e fis g
	mi, fa sol:		re mi fa
im D,	d e fis	im B	es f g
	ut re mi		fa, sol, la

Aber auch diese Hirnmarter (la lettura) ist unnütz.

30. §. Man läßt den Schüler leis anfangen, mit der Stimme fortschreiten, und dieselbe nach Kräften stark treiben, und eben so läßt man

man seine Stimm abnehmen, wie sie gewachsen ist. Man muß ihn warnen, daß, wenn die Stimm wächst, der Ton sich nicht erhöhe, und wenn sie abnimmt, der Ton sich nicht erniedrige.

31. §. Vermittels der verschiedenen Begleitungen mit der Grundstimme auf dem Claviere wird dem Schüler der Unterschied zwischen dem grosen und ganzen Tone von ut und re, und dem kleinen von re zu mi, alsdann das Verhältniß des halben von mi zu fa ganz unvermerkt beigebracht, und das Ohr nach jenen theoretischen Gründen der Tonwissenschaft praktisch gebildet.

Will man die ganze Leiter fortsingen: so kann man beim fünften Tone wieder mit der Silbe ut anfangen, und hiezu sollen die folgenden zweierlei einfachen Tonleiter, dann die dritte und zusammen gesezte mit ihren Begleitungen auf dem Claviere dienen.

32. §. Dieses Zeichen (i) (Tab. VI. fig. 1.) bedeutet, daß die Stimm nach und nach wachsen, und so wieder abnehmen müsse.

Das c der Singstimm (m) ist bei der ersten Hälfte des ersten Schlages die Achte zum Hauptklange C (k); bei der zweiten Hälfte zum F die Fünfte (l). Das d (n) der Singstimm ist zum Hauptklange B (o) die Dritte, und zum Hauptklange G die Fünfte (p). Auf die nämliche Art wird das e der Singstimm, welches zum C die grose Dritte war, zum A die Fünfte. Wenn es nun wahr ist, daß das e (q) als die Fünfte vom A (s) höher sein sollte, als wenn es zum C (r) die grose Dritte abgiebt; so wird es keinen geringen Nuzen dem angehenden Zöglinge in der Singschule schon beim sechsten Schlage bringen, auf diese Art die Stimm bilden und das Gehör verfeinern zu lassen.

Das c in der obern Stimm (t), welches zum A die Dritte (u); zum F die Fünfte (v) war,

war, wird zum Dis (x) gar noch die verminderte Siebente.

Hier wird h (y) welches zum E (z) die Fünfte war, zum Cis (ii) die kleine Siebente des siebenten Tones der harten Leiter.

Hier wird g (kk) welches zum C (ll) die Fünfte war, zum A (mm) die Unterhaltungs-Siebente.

Die verminderte und noch jezo wenig bekannte Dritte ist mit vielem Vorbedacht mit einem Auflöser (nn) angemerkt. In der zwoten Leiter ist das c (qr) der oberen Stimm zur Harmonie vom Fis a c (mm) die kleine Fünfte, wie das f (ts) der oberen Stimm zur Harmonie vom H d f (nr). Das h in der obern Stimm (zx) ist zur Harmonie vom C (rs) die grose; das a (xv) zur Harmonie vom H (st) die kleine Siebente.

33. §. Die dritte Tonleiter besteht mehrentheils in Ansehung der Begleitung aus lau-

ter fremden Harmonien. (Tab. VIII. fig. 1. Tab. IX. fig. 1.).

Wenn der Hauptklang nicht zum Grunde liegt: so ist er besonders unten noch angemerkt. Hievon läßt sich auf die Mannichfaltigkeit der Harmonie und der dadurch zu erlernenden Intonation deutlich schliesen.

34. §. Gleichwie in vorhergehenden Beispielen die nächstgelegenen Töne mit einander verbunden werden: so kann man auch jeden Ton mit seiner Dritte, Vierte, Fünfte u. s. w. vereinigen.

Hiezu folgen (Tab. X.) noch besondere Uebungen zur Bildung der Stimm.

Fig. 1.) Um den Sprung der grosen i) und kleinen Dritte, k) und der kleinen l) und grosen Sechste; m)

Fig. 2.) Um den Sprung der grosen n) und kleinen Fünfte, o) und der kleinen p) und grosen Vierte; q)

Fig. 3.

Fig. 3.) um den Sprung der vermin-
derten r) kleinen s) und grosen
Siebente, t)
und der übermäsigen v) grosen x)
und kleinen Zweite; y)

Fig. 4.) um den Sprung von 8, 9, 10,
11, 12, 13 Tönen, z) ii) kk)
ll) mm) nn)

Tab. XI. fig. 1.) um den Sprung der über-
mäsigen Fünfte oo) und ver-
minderten Dritte, pp)
und der verminderten Vierte qq)
und übermäsigen Sechste; rr)

Fig. 2.) um die Fortschreitung durch
grose ss) und kleine halbe tt)
Töne zu lernen.

Vermittels der Solfeggien kann gleicher Nuzen nicht erzielet werden; denn 1) erhält man dabei keine Aussprach; 2) keine Verbindung; 3) keine allgemeine Sicherheit für alle mögliche Intonation.

Des dritten Beispiels Veränderungen bestehen in Zurückhaltungen k); in Vorsprüngen l); Zwischenklängen m); und Vorschlägen n).

Man lehre auch dem Singschüler jene achterlei Weisen der Mordenten. (28. §. der Clavierschul)

35. §. Nach gebildeter Stimme lasse man den Schüler keine geschwäzige Arien, oder geschwinde Melodien singen, sondern man sehe sich vor mit Doppelgesängen und Gedritten, mit Gevierten von Singstimmen, als da sind die Werke von dem berühmten Stefani, Clari, Marcello und dergleichen, oder mit Chören und Fugen von grosen Kapellmeistern, deren jede von den vier Singstimmen ihr besonders Gesang hat; denn hiedurch lernt der Schüler in einer ganzen Zusammenstimmung manchesmal unter einem künstlichen Anhalten der Uebelklänge seine Töne herauslesen, und anstimmen.

Auf diese Art bekömt der Zögling auch Einsicht vom Ripiensingen.

36. §. Der Unterschied zwischen der Pflicht des Ripien- und Solo-Sängers bestehet darin, daß ersterer das Zeitmas immer wohl müsse bemerken, und nicht die mindeste Freiheit habe, eine Not zu verzögern, beizusezen, vielweniger willkührlich zu verändern; lezterer aber verbunden sei, auf einen zierlichen Vortrag, so einfach als die Vorschrift immer sein mag, zu denken.

Denn so verwirrt es zugieng, wenn jeder Ripienist nach seinem Eigendünkel Zusäze machte: so kaltsinnig wär es, wenn der Solosänger seine Arien mechanisch fortschwäzen oder frostig daher gähnen wollte.

Wann, und welche Veränderungen, und warum sie anzubringen seien, lehrt die

Singschule.

1. §. Die Gründe hievon beziehen sich immer auf die Harmonie. Die Tonwissenschaft wird noch von allem hinlängliche Rechenschaft geben.

2. §. Da aber jezo die Stimm gebildet worden: so trit die Singschul in die Reih, und liefert ein aufgeklärtes Beispiel in einer Arie, deren Zierlichkeiten ausgesezt, und dem entscheidenden Machtspruche der Harmonie unterworfen sind.

3. §. Die erste Arie, die man mit dem Zöglinge vornimmt, muß eine langsame sein; denn hiedurch wird die Stimm noch mehr verfeinert.

4. §. Eine langsame Arie wird entweder vom Zeitmase Adagio-Arie, oder vom sanften Stile cantable genannt.

Es ist nothwendig, daß man zum Begriffe Arie (das schon Gesang heißt) noch das Beiwort: singend füge; denn jeziger Zeit gleichen die sogenannte Allegro-Arien mehr den Klingstücken (Sonaten) als Gesängen.

5. §. Je einfacher die Harmonien und Bewegungen einer Arie vorgeschrieben sind: desto mehr Freiheit hat der Sänger, willkührliche Veränderungen anzubringen.

6. §. Um von der Harmonie zu urtheilen, ist die Kenntniß der Hauptklänge unentbehrlich.

7. §. Es mag eine Bezieferung von immer einer versezten Lage der Töne entspringen, wie sie nur heißt: so befindet sich doch ein Ton darunter, von welchem die andere hergezehlet, die einfachsten Wohlklänge 3 und 5 sind.

Dieser Ton wird der Hauptklang genannt.

8. §. Weis man den Hauptklang: so lassen sich die Wohlklänge wohl erforschen, und die Uebelklänge auch finden.

9. §. Weis man den Hauptklang nicht: so kann man noch weniger die Wohlklänge finden. Ohne sie zu wissen, ist es nicht möglich, sie mit dem Gesange zu vereinigen, wenn sie nicht vorgeschrieben sind. Also ohne Kenntniße der Hauptklänge darf sich Niemand wagen, als nach einem verdrieslichen Umwege vielleicht einer langjährigen Uebung, einen Ton willkührlich zu verändern oder beizusezen.

10. §. Von den Wohlklängen werden die Vor- und Nachschläge bestimmt.

11. §. Durch das Zusammensezen der Vor- und Nachschläge entstehen die Mordenten und Triller.

12. §. Nach den Wohlklängen werden die Uebelklänge gefunden. Hievon söndern sich die Zwischenklänge.

Man

Man betrachte den einfachen Saz i) (Tab. VII. fig. 4.)

Hier kann nicht h mit $^6_5$ der Hauptklang
sein, noch f mit 2:
sondern G wozu h die 3 ist
d — 5
f — 7

Daraus folgt, daß auch das d die Fünfte mit eingeflochten werden kann, die nicht vorgeschrieben ist. Zum e kann das f als ein Vorschlag kommen k); e und c leiden auch das d in der Mitte als einen Zwischenklang l).

Sowohl zum e, als Zwischenklange d schickt sich ein Nachschlag m).

Sezt man zum e einmal den Vorschlag f, dann den Vorschlag d: so entsteht ein Mordent n).

Werden die Vorschläge in geschwinder Bewegung wiederholt: so haben wir einen Schnelzer o).

Wollte man hier alle schon gefundene Wohl- Uebel- und Zwischenklänge aneinander ketteln und verzögern: so ergiebt sich das Beispiel einer verstohlenen Zierlichkeit (Rubament) p).

13. §. Dies ist ein kurzer Entwurf verschiedener Zierlichkeiten, wovon die nähere Bestimmung im Beispiele wird klärer werden.

Die Arie (Tab. XII.) begreift sechs Linien.

In der ersten ist das einfache Gesang; in der zweiten und dritten sind die Veränderungen angebracht. In der vierten sind für die rechte Hand die Ziefer mit Noten ausgesezt (wovon die Begleitungskunst ausführlich handeln soll). In der fünften ist der Baß für die linke Hand, und der Hauptklang von jeder Harmonie in der sechsten Linie geschrieben.

14. §. Wie die Töne verbunden werden müßen, ist aus der Stimmbildungskunst bekannt.

Auf

Auf die nämliche Art werden hier die Töne a und d worunter die Silben o und laß stehen, von einem Nötchen vereinigt, das die Silbe vom vorhergehenden, nämlich o und den Ton vom folgenden, nämlich das d bekömt.

Dieses Beispiel und andere dergleichen sind mit i) bemerket.

15. §. Beispiel der einfachen k) und doppelten Vorschläge l); der einfachen m) und doppelten Nachschläge n); der einfachen o) und doppelten Zwischenklänge p); der ausgeschriebenen drei- s) und viertönigen Mordenten ss) sind in mehreren Fällen immer einförmig angezeigt.

16. §. Die Zusäze, wobei ein q) stehet, müssen gegen die unten in sechster Linie befindlichen Hauptklänge betrachtet werden, ob von ihnen die fremden Töne Wohlklänge seien.

17. §. Die Triller haben bei der Singstimme fast niemal Plaz, als nur bei einem Halt

(Fermate) wie ii), und bei einem Schlußfalle wie kk); und Cadenze wie ll).

Unter dem allgemeinen Worte **Schlußfall** befindt sich der Begriff Cadenze.

Alle Cadenzen sind Schlußfälle, nicht aber alle Schlußfälle Cadenzen; denn diese Freiheit einer Stimm ohne Begleitung auszuschweifen, hat in gewissen Stücken nur Platz, da in jeder Zeil aller möglichen Tonstücken mehrere Schlußfälle vorkommen.

18. §. Doch giebt es Zierlichkeiten, die zwo Noten zum Nachschlage leiden, wie der Triller, und in der Mitte eines Gesanges mit guter Wirkung stehen können. Die Beispiel äusseren sich durch ein beigefügtes z); des Schnelzers mit einem x); und des Tremulanten mit einem y).

19. §. Vorsprünge, Verzögerungen und Zurückhaltungen: überhaupt alle jene Zierlichkeiten, die einen gekettelten Vortrag bewerk-

stelli-

stelligen, erscheinen unter der Ueberschrift eines r).

20. §. Im neunzehnten Schlage wird ein sonst gewöhnlicher geschwinder Mordent g, fis, eis in langsamen Noten vorgetragen, und im zwei und vierzigsten haben sogar diese drei Bestandtheile des Mordenten c, h, ais jeder seinen eigenen Nachschlag.

21. §. Bei den Fermaten und Cadenzen muß man dem Sänger schon mehr Freiheiten zugestehen. Dann darf er auch vielleicht mit dem Hauptklange und der Auflösung etwas willkührlich umgehen.

22. §. Doch soll einem tollen jungen Zöglinge der Zügel nicht völlig gelassen werden, daß er sich in Labirinthe verirre, woraus er keinen Leitfaden finden könnte. Ein solcher Fehler wäre jener, wenn jemand z. B. in einem Halte, wo Gis der Hauptklang ist, gis und dann g singen i); den Triller auf dem fis k) anstatt auf dem d l) schlagen; oder

in einer Cadenze m) aus dem harten d, die fremden Töne es g und b n) einmischen wollte. Tab. VII. fig. 5.

23. §. Ersteres geht nur in jenem Falle an, wie bei der Cadenze in der dritten Linie der vorigen Arie.

Ja es ist noch eine besondere Zierlichkeit, vom gis ganz langsam und stufenweis gleichsam durch Viertels- oder gar Achtels-Töne herunter ins g zu fallen, welches durch beigefügte Punkten angedeutet wird. Das andere schickt sich zu einer Cadenze im weichen D, worin das harte Es als der vierte Ton vom B wohl vorkommen kann. fig. 7.

24. §. Bei dem Halte in der zweiten Linie des vierzigsten Schlages, kann mit Recht die Singstimm nach dem d auch den Hauptklang Gis aushalten; denn der Sinn gegenwärtigen Sazes ist folgender fig. 8.

25. §. Bei der Cadenze geschieht noch eine Ausweichung ins G und ins weiche E. Sie ist aber so bündig, daß man jedem Hauptone seinen schlußfallmäßigen fünften in der Begleitung beisezen könnte.

26. §. Der Schluß im zweiten Theil der Arie kann von der Singstimme auf dreierlei Art geschehen, daß im vorlezten Schlage entweder das Gesang sich an den Hauptton des Schlusses und Hauptklang Fis I) oder seine Fünfte cis II) oder aber seine kleine Dritte a III) halte.

27. §. Es ist nichts gleichgültiges, einen Singschüler den Triller zu lehren. Hiebei müssen so verschiedene Vortheile gebraucht werden, als Anstände sich äussern. Das allgemeine und beste Mittel wird nah bei jenes sein, daß der Zögling ganz leis und langsam anfange, und es nach und nach stärker und geschwinder treibe, bis der Triller seine Rundung und Gleichheit erhalte.

28. §. Der Triller ist eigentlich zweierlei: eines halben und eines ganzen Tones. Ersterer wird ehnder gelernt als der leztere.

29. §. Die Töne, worin man das Trillern anfängt, müssen jeder Stimme die natürlichsten und geläufigsten sein; denn, wenn man mit den gefährlichen, dort wo die Stimme z. B. bricht, anfangen wollte: so würde nicht nur kein Triller erlernt werden, sondern die Stimm gieng unvermeidlich ganz zu Grund.

30. §. Die Triller dörfen nicht überschlagen, daß sie gar die Dritte berührten, wie man die Terz-Triller den Franzosen zu Last legt.

31. §. Die Triller können aber nicht auf einen Ton haften, sonst wär es nur eine Schwebung, wie in den wälschen Orgeln die Menschenstimm (ein Register) aus zwei Pfeifen besteht, deren eine um etwas tiefer gestimmt ist, und deswegen ein angenehmes Beben erwecket.

32. §. Doch ist in der Cadenz auf dem a der Singstimm eine gewisse Zierlichkeit mit acht Punkten angemerkt, die sich leichter vernehmen, als durch die geschriebene Erklärung begreifen läßt. Nämlich eine ganze Not unbeweglich auszuhalten, und dabei die acht Achtel zu schlagen.

Es gehört eine fleisige Uebung dazu. Ich habe sie mehreren gelehrt, und zu Zeiten die beste Wirkung davon gehabt.

33. §. Wenn einem Anfänger das Trillern zu schwer fällt: so kann man ihn durch jene drei verschiedene Tremulanten in der Clavierschule stufenweis vorbereiten.

34. §. Mit Empfindung singen heist noch viel mehr, als schön singen. Hiezu gehört ein geübter Lehrmeister, und vorzüglich ein Kapellmeister, der sich durch die Menge der eigenen erfundenen Ausdrücken selbst viel Geschmack und Gefühl erworben hat.

Das

Das unerwartete Abfallen und Schwachwerden der Singstimm, dann ein unvermerktes Wachsen — Kleinigkeiten, die ein Unerfahrner für Nichts ansieht — überraschen manchesmal den Zuhörer am mehresten, und ergreifen das Herz.

35. §. Nicht einmal das Athemholen ist gleichgültig; denn es darf 1) unter keinem Worte geschehen, weil der Sinn dadurch leidet; 2) an keinem Orte, wo es der Zuhörer zu sehr wahrnimmt. Deswegen wird ein Lehrmeister, der ein so groser Kapell- als Singmeister ist, die aushaltende Noten sowohl als Läufe wissen so genau gegen einander abzumessen, daß es dem Sänger gar nicht beschwerlich fällt, und doch der Zuhörer glauben muß, er hohle niemal Athem.

Ja an dieselben Orte passen manchesmal solche Zierlichkeiten hin, wodurch die Schwäche des Sängers noch glänzend wird.

36. §. Dies soll für die ersten Gründe der Singschule genug sein. Alles bisher gesagte wird hiedurch noch deutlicher werden, je mehr sich die Kenntniße von der Tonwissenschaft verbreiten. Der Vorgeschmack zu der nachfolgenden Tonwissenschaft und das unentbehrliche zum bisherigen, ist die

Begleitungskunst.

1. §. Wenn man die alten Gesänge der Griechen und die davon abstammenden Gesänge der Römer betrachtet: so findet sich, daß sie keine Begleitung von irgend einem Saiten- oder Blasinstrumente dabei gehabt haben.

2. §. Die Grundlage des Gesanges zeigt es schon an; denn es kommen Ausgänge und Schlüsse der Melodien vor, wozu es Müh kostet, einen Baß zu bringen.

3. §. Noch jezo werden alle Choräle in Wälschland ohne Orgel gesungen, und wenn sie auch hiezu gebraucht wird; so begleitet sie

niemal das Gesang, sondern spielt nur zwischen den Versen.

4. §. Hieraus folgt, daß die Alten geglaubt haben, aus der Melodie entspringe die Harmonie, d. i. aus vielen einzeln Gesängen werde eine Zusammenstimmung geschaffen.

5. §. Aber aus derselbigen Erzehlung erhellet auch, daß sie unrecht hatten; denn, wenn durch den Zusaz mehrerer Gesängen eine Zusammenstimmung erwüchse: so könnte zu einem jeden Gesange diese Vereinigung geschehen. Dieses aber war nicht thunlich, da sie die Gesänge ohne Begleitung liesen. Also muß entweder ihre Melodie sich schon auf eine unbrauchbare und verwirrte Harmonie gefußt haben, oder (welches einerlei ist) die Melodie muß aus der Harmonie entspringen.

6. §. Eine verworrene Sache wär es, den Choral ganz zu entwickeln, und seine wahre Unschuld in Vergleich der Musik darzustellen; denn hiezu gehörte eine Zeitrechnung von

meh-

mehreren tausend Jahren, die uns bis zu den musikalischen Entdeckungen vor Pithagoras, Aristoxen u. d. m. zurückführte. Und dies gäbe Stoff zu einem besondern Buche.

7. §. Hier ist blos nur nöthig zu wissen, wo die Begleitungskunst herrühre, um schicklich den Nuzen davon und Anwendung bestimmen zu können.

8. §. Es kann kein Ton vor sich allein und unabhängig von der Harmonie betrachtet werden; denn eine einzige aufgespannte Saite läßt noch zwei verschiedene Klänge mit ertönen, wie die Theorie der Tonwissenschaft lehren soll.

9. §. Hört man etliche Töne singen z. B.

	c	d	e:
so fällt einem auch ungeübten Ohre schon eine Begleitung bei, und diese wird nicht	As	G	Gis
schwerlich	F	B	A
vielleicht	A	G	C
aber am natürlichsten	C	G	C

aus folgenden Gründen sein.

Die vollkommenste Tonart ist die harte; der verwandetste Ton zum C ist G: also die einfachste und angenehmste Begleitung wird vom rohen Ohre schon beigesellt, eh noch der Tonsezer Noten schreibt, oder der Bälgtreter dem Organisten Luft macht. Ein praktischer Beweis dessen, was die Tonwissenschaft lehrt!

10. §. Wenn nun ein jeder Ton seine verwandetste Töne mit sich führt: so ist es billig, daß ein vollstimmiges Instrument auch die gehörigen Wohlklänge immer ertönen lasse.

Klingen dem Sänger alle Töne von der ganzen Harmonie in den Ohren: so wird es ihm leicht sein, alle vorgeschriebene Verhältniße zu finden und rein anzustimmen.

11. §. Das vollstimmigste Instrument ist die Orgel oder das Clavier, und deswegen zur Begleitung das vorzüglichste.

12. §. Vor Alters wurde dem Orgelspieler der ganze Auffsaz von allen Stimmen vorgelegt.

13. §. Ludwig Viadena fieng an von der Grundstimme alle andere Töne her zu zehlen, und sie mit Ziefern zu bemerken, z. B. es sollte zum tiefen C das e erklingen: so suchte er das nächste c, und sagte c d e: also die dritte Stimm u. s. w. 1 2 3

14. §. Auf diese Art braucht man dem Orgelspieler nur noch den Baß zu schreiben; denn die obengeschriebenen Ziefer deuten die mitgehörigen Wohlklänge schon an.

15. §. Dieser Baß wurde bisher Generalbaß genannt. Man kannte aber hievon mehr den Namen als das Wesentliche.

16. §. Ein jeder Ton führt seine Harmonie mit sich, wie gemeldet worden. Dieser wird der Hauptklang genannt.

17. §. Ligt im Grunde der Hauptklang: so ist die Bezieferung unnöthig, es sei dann, daß die Dritte oder die Fünfte wegen der veränderten Tonart vielleicht mit einem Kreuze oder b müssen bezeichnet werden.

18. §. Will der Tonsezer Uebelklänge mit Wohlklängen verbinden: so muß sowohl der Uebelklang als auch der Plaz seiner Auflösung angedeutet sein.

		7			9	8
Z. B.	C	G	C,	G	C	C

19. §. Ligt der Hauptklang nicht im Grunde: so entsteht eine Umwendung, und diese muß in Ziefern ausgedruckt werden.

Z. B.	c	6	e	6	}	C hievon ist der Hauptklang.
	g	3	c	4		
	E		G			

Man braucht nicht die Dritte ausführlich in der Bezieferung mit der Sechsten anzudeuten; denn die Dritte gehört schon zum Hauptklang, und kömt zur Sechsten, so

lang

lang nicht die Vierte ausdrücklich vorgeschrieben ist.

20. §. Nur allein die Harmonie des Tonsezers dient zum Leitfaden, und nicht jene unrichtige Regeln, die jeder Lage der Grundnoten ihre gewisse Bezieferungen, und jeder Ziefer ihre Nebenziefer bestimmen sollen. Diese müssen vergessen werden, eh man wahre und bündige Grundsäze fasse.

21. §. Die Regeln der ersten Gattung hiesen so: daß die Tonleiter, wenn sie im Grunde liegt, hinauf und herunter immer auf die vorgeschriebene Art müsse begleitet werden. Tab. VII. fig. 9.

22. §. In gegenwärtiger Tonleiter erschienen nur vier Töne als Hauptklänge, und fehlte die Zusammenstimmung sowohl vom A als vom E und H, die doch darin sich befinden sollten.

23. §. Des vermeintlichen zweiten Tones D Hauptklang ist der fünfte Ton G; des dritten Tones E der erste Ton C; des vierten Tones F Hauptklang ist der zweite das D; des sechsten Tones A der vierte F; des siebenten Tones H Hauptklang ist der fünfte G.

24. §. Im herabsteigen weicht sie gar ins G aus, vermittels der grosen Dritten fis, die das D zum fünften Tone bestimmt. Dieses streitet gegen die Wesenheit einer Leiter.

25. §. Noch ein anderer Fehler äussert sich, daß im zweiten Schlage dem fünften Tone G, das A mit 6, nämlich die Umwendung des vierten Tones F folge, wodurch das Gehör nicht wenig beleidigt wird.

26. §. Also ist bei dieser so bezieferten Leiter die Tonfolge gefehlet, die Ausweichung unrichtig, und gehet zu ihrem gänzlichen Umsturze Nichts ab, als eine andere stufenmäsige Reih angenehmer Baßnoten in einer regelmäsigen Fortschreitung so zu sezen, daß

kein einziger Ton mehr mit vorigen bestimmten zutreffe. Unter verschiedenen, die man erfinden könnte, wird folgende, der sechszehnten Seite zweite Figur vielleicht eine der natürlichsten sein.

27. §. Man betrachte nur die richtige Folge der Hauptklänge, und untersuche hiebei, ob nicht alle sieben Töne in der Leiter mit ihrer eigenen Harmonie erscheinen. Tab. VII. fig. 10. Man vergleiche aber mit ihr die vorige Leiter, und da wird sich finden, daß kein einziger Schlag zutreffe.

28. §. Die Regeln der andern Gattung hiesen so: daß zu gewissen Ziefern immer sichere bestimmte Nebenziefer müssen mitgegriffen werden.

29. §. Es wird am deutlichsten sein, wenn man die Unzulänglichkeit dieser Regeln zu beweisen, immer besondere Lehrsäze hievon anführt, und sogleich einen allgemein üblich- und geprüften aber widersprechenden Fall dem Lehrsaze an die Seite stellt.

30. §. Lehrsaz: zur 2 gehört 4 6. Wenn man die Neunte umwendet, (Tab. VIII. fig. 2.) und zum Grunde legt: so sind zur 2 nicht mehr die 4 und 6, sondern 4 und 7 Nebenziefer.

Also ist entweder die Neunte gefehlt, oder sie darf nicht umgewendet werden, oder vorige Regel muß unrichtig sein.

31. §. Lehrsaz: zur 4× gehört 2, 6. Wenn die Elfte zum vierten Tone vorfällt: so ist sie der Lage der Tonleiter gemäs die grose. Tab. VIII. fig. 3.

Die grose Elfte wird hier von der Fünfte und Achte begleitet, wie sonsten die kleine Elfte. Also kann entweder die Elfte niemal gros sein, und die Tonleiter muß verworfen werden, oder die vorige Regel.

32. §. Lehrsaz: zur 5 gehört 3, 6. Nach dem siebenten Tone kann auch der dritte Ton folgen, und hiedurch wird diese Regel so unnüz,

nüz, als unschicklich ihre Befolgung wär. Tab. VIII. fig. 4.

33. §. Lehrsaz: zur 6 gehört 3, 4. Der siebente Ton wie H im C kann einen unentscheidenden Schlußfall haben, der eben darum mehrentheils zu den Fragen dient, wobei natürlicher Weis die Stimm vom f hinauf steigt. fig. 5.

Sollte nun hier die Vierte das g eingemischt werden: so wär nicht mehr der siebente Ton H sondern G der Hauptklang. Folglich geschäh erstens durch den siebenten Ton kein Schlußfall. Zweitens würde das f die Unterhaltungs-Siebente zum Hauptklange G, die nicht hinauf steigen darf, wie es doch nothwendiger Weise bei allen Fragen, besonders im Recitative geschehen muß.

Drittens ist das Kreuz oder das Erhöhungs-Zeichen der Sechste unnöthig.

34. §. Lehrsaz: zur 7b gehört 3, 5. Wenn man, wie oben, die Neunte umwendet, und

zum

zum Grunde legt: so sind zur Siebenten nicht mehr die Nebenziefer 3, 5 sondern 2 und 4. Das b bei der Siebente ist ebenfalls überflüsig.

35. §. Lehrsaz: zur $\not{7}$ gehört 2, 4. Wenn jedem Tone der Leiter seine Siebente zugelegt wird: so bekommen der erste und vierte Ton die grose Siebente.

Beide Töne haben als Hauptklänge ihre Wohlklänge zur Begleitung. fig. 6. Folglich ist auch diese Regel unrichtig.

36. §. Lehrsaz: zur $^{9}_{7}\,^{8}_{6}$ gehört 3. Ein widriger Fall äussert sich schon, wenn die Elfte und Dreizehnte mit den Wohlklängen verbunden werden, und die Fünfte zum Grunde liegt. fig. 7. So fällt auch dieser Lehrsaz zu Boden. Es wär viel zu langweilig, alle diese verworrene Regeln anzuhören.

37. §. Die einfachste Art zu begleiten ist diese, daß man die Harmonie und ihre Umwendungen wohl verstehe, folglich die Wohl-

von

von den Uebelklängen zu unterscheiden wisse, und auf die Lage wohl acht habe.

38. §. Hievon soll die Anwendung sogleich bei den drei Tonleitern der Stimmbildungskunst thätig gezeigt werden.

39. §. Von den Griffen der rechten Hand zu sprechen, muß man sich vorstellen, als spielte man die vier Singstimmen.

40. §. Hier ist die erste Regel, daß, wenn eine Stimm schon einen Ton gehabt hat, der in folgender Harmonie wieder vorkömt, dieser Ton füglicher bei der nämlichen Stimme bleibe: also wär es unschicklich, wenn in den zwei ersten Schlägen der ersten Tonleiter die begleitende rechte Hand jene Lage der Töne hätte. Tab. VIII. fig. 8.

Das c̿, das vorher im Diskant lag, darf nicht in den Tenor kommen, und auf die nämliche Art muß das f in derselbigen Stimme bleiben.

41. §. Die zweite Regel ist, daß es nicht scheinen darf, als kämen zwei Achten oder Fünften vor, und deswegen wären es Fehler, wenn man in den zwei ersten Schlägen jene Begleitung der rechten Hand zulegen wollte. fig. 9.

Der Diskant hat dreimal die Achte	c	f	b;
der Alt hat dreimal die nämliche Fünfte	g	c	f;
von der Grundstimme	C	F	B.

42. §. Dieser Regel zu folge ist Tab. VI. f. 9. oo) so zu sagen die Tenorstimm vom f nicht, wie es die Lage zu fodern schien, ins e getreten, damit nicht zwei Fünften zwischen dem Diskant und Tenor entstehn (Tab. VIII. fig. 10.); sondern vom f ins h zuruckgewichen, wodurch die Fünfte verdoppelt wird.

43. §. Der Tenor war zwar näher am gis; aber diese Fortschreitung ist dem Gehöre sehr un-

ange-

angenehm. Hieraus erhellet, daß die Lag und die verschiedene Bewegung der inneren Stimmen auch nicht wenig zum Ganzen beitrage, und ist um so weniger zu begreifen, daß man sowohl im Saze von vier Singstimmen als instrumentalischen Stile, die Mittelstimmen vernachlässigt, wo man auch ihnen ihre besondere Gesänge anweisen sollte.

44. §. Auf die nämliche Art könnte man sich keine gute Wirkung versprechen, wenn eine Stimm von einer Fünfte in die verminderte Dritte steigen sollte. Viel erträglicher ist es, wenn sie von der verminderten Dritte, als von einem unvollkommenen Saze, in einen etwas vollkommenern, als in die Fünfte fällt, wie oo)

45. §. Ein anders ist pp), wo das e vom Tenor sehr schicklich ins fis steiget und sich mit dem Contralt vereiniget.

46. §. Wenn das d qq) und c rr) um acht Töne tiefer lägen: so wären hiezu das a ss)

und

und g tt) zwei verbottene Fünften (Tab. VIII. fig. 11). Die zwei Vierten aber (fig. 12.) sind dem Gehöre nicht so eckelhaft; wenn noch andere Töne beitreten.

47. §. Tab. VI. fig. 1. uv) muste man die Achte xx) verdoppeln, wenn anders der Tenor yy) nicht mit dem Alt einklänglich, wie (Tab. VII. fig. 1.) ux) xz) rt) zk) werden sollte.

Die Siebente g (Tab. VI. f. 1.) uu) im Alt kann sich nicht hinauf ins a auflösen, sondern fällt nothwendiger Weise ins f. Sollte man dem Tenor das a anweisen: so hätte er zweimal die Fünfte von der Grundstimme, das ist e vom A mm) und a vom D zz).

48. §. Auch hier kann, um ungezwungen zu sein, die Altstimm (Tab. VI. fig. 1.) vom gis ik) nicht ins e schreiten und daher fehlt dem A lm) die Fünfte.

Sollte sie ins e gehen und zugleich angenehm singen: so trüg ein schicklich einge-

schal-

schaltetes Zwischennötchen sehr viel hiezu bei. Dieses müste aber fis und nicht f heisen, und wär in der weichen Tonart vom A etwas hart. Tab. VIII. fig. 13.

49. §. Bei den Griffen der rechten Hand muß man immer auf die Abwechslung setzen. Die mannichfaltigste Abwechslung ist jene, wenn sich die rechte Hand auf eine ganz andere und widrige Art bewegt, als die linke.

Die widrige Bewegung schneidet allen vorher gemeldten Fehlern den Weg ab.

Beispiele der widrigen Bewegung sind in der dritten Tonleiter mit vv) einförmig bemerkt.

Um der Lage der Töne vorzusehen, ist beim vorlezten Schlage der dritten Singleiter eine vierstimmige Harmonie in der rechten Hand angebracht.

50. §. Was das Instrument der Begleitung angeht: so ist zu wissen, daß wenn es auf dem Claviere geschieht, die linke Hand im Baß schicklicher immer Achten greife, und die rechte Hand arpeggiere, wie Tab. IX. f. 2.

auch verdoppelt, wie fig. 3. oder wenigstens so: daß die Töne nicht auf einen Stoß, sondern nach und nach angeschlagen werden, welches folgender Strich anzeigt. f.4.

51. §. Es muß ein merklicher Unterschied in der Begleitung beobachtet werden, ob es auf die Stimmbildung angesehen sei, oder ob zierlich gesungen werde.

Im ersteren Falle darf man den Baß verdoppeln und die rechte Hand ziemlich bewegen, im zweiten aber muß man nur die nothwendigsten Töne heraussuchen, um nicht den Sänger zu betäuben. Hiebei äussert sich ein Vorzug des Fortepiano und des Pantalon vor dem Flügel.

52. §. Geschieht die Begleitung auf der Orgel: so müssen statt, daß man auf dem Clavier immer abstößt, beide Hände soviel, als möglich, anhalten und darf niemal ein Ton aufgehoben werden, der noch bei der folgenden Harmonie brauchbar ist, sondern der folgende Ton muß mit vorigen eben so anhalten, als wenn es nur ein Ton wär. Dieses wird

durch

durch ein liegendes c angedeutet. Tab. IX. fig. 5.

53. §. Sonsten hat auch noch die Orgel die Fußtritte, vermittels welcher die tiefsten Grundtöne, welche zu fassen die linke Hand nicht mehr zureichet, mit angeschlagen werden können, besonders, wenn die rechte Hand die Uebelklänge, und die linke Hand die Wohlklänge greifen muß. Tab. IX. fig. 6.

54. §. Vom Fingersatze zu sprechen, so kann bei vollstimmigen Griffen keine allgemeine Regel gelten, da man sich schon damit begnügt, wenn nur die Finger zureichen.

55. §. Der Daume kömt auch auf die erhabene Töne zu stehen, wenn die Hand und besonders die linke um Achten zu fassen, sich weiter als sonst ausstrecken muß; es sei dann, der erste und vierte Finger vom Orgelspieler können so weit spannen.

56. §. Um aber auch ein Beispiel von der rechten Hand zu geben: so folgen hier die Ziefer, welche Finger ungefehr können angewendet werden.

c 3	c 3	d 4
g 1	a 1	b 2
e 0	f 0	f 0

c 3	cis 4	d 4
g 1	a 2	a 2
e 0	e 0	f 0

a 4	b 4	b 4
f 2	f 2	g 3
d 0	d 0	es 1

b 4	c 4	c 4
g 2	g 2	a 3
es 1	e 0	f 1

c 4	d 4	d 4
a 2	a 2	h 2
f 0	fis 1	g 0

dis 4			e 4
a 0	h 2	c 3	h 2
fis 1			gis 1

57. §. Es sollte eigentlich, wenn Dritten zu greifen sind, gleichwie ein Ton ausbleibt, eben so auch ein Finger leer gehalten werden.

58. §. Wenn der Daume und der erste oder der vierte und fünfte darauf zu stehen kommen: so ist gemeldte Regel ohne Befolg; denn diese Finger können eben so weit sich ausdehnen, als der erste und dritte.

59. §. Man muß nur sonsten vermeiden, daß der erste und zweite, oder zweite und dritte Finger keine Dritte greifen, und eine unanständige Gabel gestalten.

60. §. Kommen aber viele erhabene Töne oder vollstimmige Harmonien vor: so hält auch diese Regel nicht Stand.

61. §. Die Lehre von den Hauptklängen kann nicht genug wiederhohlet werden.

In der ausgesezten Arie sind sie unten angemerkt, und nun trift uns die Reihe ihren Bezug auf die Begleitungskunst zu untersuchen.

62. §. Im ersten Schlage hätte das D als Hauptklang keine Bezieferung nöthig, es steht aber sehr schön, wenn vor der $^{6}_{4}$ auch $^{5}_{3}$ hergehe.

Die Fünfte ist a; die Dritte fis, die sich zum D eben so, wie das e zum C verhält.

Um diese Leiter nach jener harten Tonart des C abzugleichen, mußte erstlich aus bemeldten Gründen vor dem f; dann auch vor dem

c ein Kreuz gesezt werden, damit cis zum d sich verhalte, wie h zum c.

63. §. Im zweiten Schlage entsteht schon eine Umwendung; denn das D hat nicht die Bezieferung von $\frac{5}{3}$ sondern von

6 h
4 g
D

Legt man H zum Grunde, dann wird in der Bezieferung die Sechste erscheinen, zum neuen Beweise, daß auch H eine Umwendung sei:

g 6
d 3
H

Legt man aber G zum Grunde: so ist h die Dritte, d die Fünfte

d 5
h 3
G

Obige Beispiele und diese Erklärungen können auch in mehreren noch nicht bestimmten Säzen zum Leitfaden dienen.

64. §. Diese Untersuchung kann auch umgekehrt sein.

Z. B. h ist das Gesang, D der Baß. Wenn G der Hauptklang ist: so muß noch g in der Begleitung erscheinen. Es könnte

zwar

zwar H der Hauptklang werden, wenn man das fis beifügte. Doch ist das G aus zwei Ursachen zum Hauptklange schicklicher.

Erstens sind die drei Haupttöne D, G, A viel angenehmer, als wenn schon zum Anfang eine weiche Tonart wie H eingemischt würde.

Zweitens erhält die Singstimm mehr Freiheit, in einem solchen Tone Veränderungen anzubringen.

65. §. Auch E könnte im zweiten Schlage der Hauptklang sein. Dann wär das im Grunde liegende D eine wohl vorbereitete Siebente des zweiten Tones.

Es widerspricht aber das kleine d im Gesange; denn dergleichen Uebelklänge werden niemal verdoppelt.

66. §. Der Hauptklang vom dritten Schlage ist der fünfte Ton A mit der Unterhaltungs-Siebenten, die zum vierten Viertel im Gesange erscheint.

67. §. Fis könnte zwar zu dem cis und a klingen, es wäre aber zu gezwungen und dem

Zwecke wenig gemäs, da man einen Schlußfall zu bereiten sucht.

68. §. Auch der siebente Ton cis schien zum lezten g im Gesange der Hauptklang zu sein.

Hier wurden aber die vollkommenen Töne den trocknen weichen Tonarten vorgezogen.

69. §. Beim sechsten Schlage dörften zur ersten Hälfte das G und zur andern das E der Hauptklang sein. Um mannichfaltig und einfach zu sezen, wählt man auch einmal eine weiche Tonart, und diese für den ganzen Schlag.

70. §. Im elften Schlage könnte zum dritten Viertel schon das A als Hauptklang eintreten, und dann würde der Punkt d im Gesange die Elfte. Tab. XI. fig. 4. Man hat es aber vermieden, um nicht der Singstimme einen Zwang anzuthun, daß sie sich so ängstlich an ihre Vorschrift binden müste.

Ein angenehmer Erfolg für einen Kapellmeister, der klar schreibt, daß die Sänger mehr Freud und Leichtigkeit bei seinen Stüken im Vortrage verspühren.

Der

Der Begriff Klarheit muß sich nicht zu weit ausdehnen, daß man bei den Chören, statt jeder Singstimme ihr an und vor sich natürliches aber eigenes Gesang anzuweisen, sie eben so sezte, wie begleitende Stimmen die Waldhorne, Hoboen u. d. durch welch lezten Saz viele Sänger heutiges Tags die so sehr gesuchte Klarheit verstehen.

71. §. Aus vorigem Grunde war es besser im 14ten Schlage das H zum Hauptklange wählen, als das a im Gesange zur Elften vom Hauptklange E machen wollen.

72. §. Nur allein die Halte (Fermaten) und Schlüsse (Cadenzen) entschuldigen den Sänger vom gemeinen Befolg der durch den Hauptklang bestimmten Harmonie. Dies ist die einzige und nothwendige Ausnahm von der Regel.

Z. B. im 46ten Schlage dieser Arie steht gis mit der Siebente und bereitet hiedurch das d und fis zum Hauptklang A des 48ten Schlages als die Elfte und Dreizehnte vor. (Tab. XI. fig. 57) D kann hier nicht für

den Hauptklang angesehen werden; denn die Siebente darf zwar einen weiter entfernten Uebelklang vorbereiten, aber sich nicht ohne Bewegung auflösen (fig. 6). Gegenwärtiger Untersuchung zu Folge fänd nicht einmal ein einziger Lauf, vielweniger eine ausgearbeitete Cadenze statt. Es wird aber dem Sänger eine Freiheit zugestanden, daß er die wahre Uebelklänge als Wohlklänge behandeln und hiemit auch manchesmal noch in andere Töne übergehen könne.

Eine Freiheit, die ein dramatischer Kunstrichter dem vorm Tode trillernden Cato nicht versagt.

Wollte man aber auf dem fünften Tone mit $\frac{5}{3}$ den Ruhepunkt für den Sänger bestimmen: so hörte alle Mannichfaltigkeit auf.

Der Sänger wüste nichts Neues einzuschalten, da alles, was nur zu erwarten ist, schon vorgesprungen wär. (Ich rede von der Erfahrung).

73. §. Eben so, wie gegenwärtige Untersuchung angestellt war, soll der Zögling in jeder Arie

die

die Hauptklänge und hievon die Bezieferung für die Umwendung finden.

Nun kömt es an die Lage der Töne.

74. §. Im sechsten Schlage muste eine Abwechslung der Lage, und im siebenten die widrige Bewegung angebracht werden; denn sonsten hätte der Tenor (fig. 7.) oder der Alt (fig. 8.) zweimal die Achte vom Baß; oder der Diskant (fig. 9.) zweimal die nämliche Fünfte vom Tenor bekommen.

75. §. Die Bewegung der rechten Hand wird gemeiniglich der linken zu Folge eingerichtet, doch hier, da die Arie sehr langsam geht, war es rathsamer, die rechte Hand statt Vierteln, wie sie nur im achten Schlage bekömt, (fig. 13.) sonsten immer mit drei Achteln nachtreten zu lassen.

Wie hier der Baß: so muß auch manchesmal die Bezieferung vorschlagen; wenn die nämliche Harmonie anhält, und der Baß auf den ungraden und starken Taktheilen kleine Pausen hat. (fig. 10.)

76. §. Im vierzehnten Schlage muste die Dritte verdoppelt werden, damit nicht der Tenor zweimal die Fünfte vom Baß bekäm. fig. 11.

77. §. Im fünzehnten Schlage ersehen wir bei den zwei lezten Vierteln eine regelmäsige und angenehme Umwendung. Zum E im Grunde wird die Siebente d angeschlagen, diese verschwindet aber im Gesange, sobald die Grundstimm sie der oberen abnimmt, austauscht, und das d beim folgenden Schlage in das cis auflöset.

Hätte man bisher einen so richtigen Begriff von den Wohl- und Uebelklängen gehabt: so würde die Tonkunst durch keine amphibische Regeln, die zwischen Uebelklängen in der Höhe und Uebelklängen in der Tiefe einen verworrenen Unterschied festgesezt haben, in den Augen der Philosophen erniedrigt, vielweniger lächerlich geworden sein.

78. §. Im zwanzigsten Schlage war die widrige Bewegung höchstnöthig, sonst wären zwei

Feh-

Fehler zugleich entstanden. Der Diskant hätte zweimal die nämliche Fünfte vom Tenor (fig. 12.)

	e	fis	
vom	a	h	
und der Alt zweimal die Achte		cis	d
vom Baß		Cis	D

bekommen.

79. §. Im 28ten Schlage muste das e die Dritte vom C oder die Fünfte vom Hauptklange A verdoppelt werden;

1) um die folgende Lage des 29ten Schlages vorzubereiten,

2) um den Wechsel des cis mit c da nicht vorzunehmen, wo im Baß ebenfalls das C erscheint.

Bemeldte Gründe werden durch gegentheilige Beispiele bestättigt fig. 14.

80. §. Der 29 und 30ste Schlag sagen das nämliche, mit dem Unterschiede, daß die obere Stimm mit der untersten wechselt und diese nach dem H das Dis bekömt, da jene nach dem dis das h erhält.

81. §. Im 37ten Schlage muste so zu sagen der Tenor mit dem Baß einklängig werden;

1) damit nicht zwei gleiche Fünften zwischen

dem Alt	a	h	
und Baß	D	E	entsprüngen fig. 15.

2) da

2) damit der folgende Schlag eine natürliche Lag bekäme, die sonst sehr verzerrt ausfiel.

82. §. Im 40ten Schlage ist das d die Dritte vom H oder die Fünfte zum Hauptklange Gis verdoppelt, um zwei Achten beim 41ten Schlage zwischen dem Alt und Baß zu vermeiden. (fig. 16.) Mit vielem Vorbedacht ist Gis und nicht E zum Hauptklange hier gewählet worden,

1) wegen der Ausrufung, die in Ansehung der Harmonie, nicht aber Melodie, der Frage gleichet;

2) damit die entscheidenden Schlußfälle etwas mäsiger gebraucht würden;

3) der Singstimme mehr Freiheit beim Halten zu lassen; denn sonsten wär sie zu streng an die Vorschrift gebunden, jezo aber braucht sie weder die Harmonie noch die Melodie und den Einfall in den 41ten Schlag zu beobachten. Sie könnte sogar folgendermasen schliesen: (fig. 20.) Laß — mich küssen.

83. §. Im 43 und 44ten Schlage ersehen wir schon wieder den Nuzen der widrigen Bewegung und bemerken den Unterschied zwischen der Lage; denn, wenn das e und d tiefer lägen: so wären es verbottene Fünftenverhältnisse, (fig. 21.) so aber sind es Vierten, die das Gehör noch ertragen kann, wenn ihre Folgen nicht zu oft vorkommen, und dadurch eckelhaft werden.

84. §. Jn den drei ersten Schlägen des zweiten Theils wird die scheinbare Sechste verdoppelt, damit nicht in beiden ersten Fällen der Alt; (fig. 17.) und im lezten Falle der Tenor vom Baß zweimal die Achte habe. (fig. 18.).

Dieser Fehler könnte zwar vermieden werden, ohne eine Stimm in der rechten Hand zu verdoppeln (fig. 19). Allein diese Lage ist nicht so natürlich, wie vorige, sondern etwas springend, und deswegen unangenehm.

85. §. Jn der zweiten Hälfte des sechzehnten Schlages war es nicht wohl möglich, eine dreistimmige Begleitung zu bekommen; denn es entspringen entweder zwischen dem Tenor und Diskant zwei obschon nicht gleiche doch dem Gehöre unangenehme Fünften:

d cis
gis fis

oder gar gleiche Fünften zwischen dem Baß und Tenor:

cis dis
Fis Gis.

Deswegen muste gleichsam der Tenor und Alt einklängig gesezt werden.

86. §. Jm 18 und 19ten Schlage ist die Begleitung der rechten Hand obschon nur zweistimmig, doch sehr mannichfaltig; denn es geht in dieser vortheilhaften Lage kein Wohlklang ab.

87. §. Obige Beispiele und die bisherige Erklärungen können auch in mehreren hier unbestimmten Fällen zum Leitfaden dienen.

Nun darf man sich endlich der Tonwissenschaft nähern.

Ich hab sie schon vor zwei Jahren abgefaßt und zum Behuf meiner Vorlesungen im Drucke herausgegeben.

Wir erzielten zwar in der Tonschul den erwünschten Erfolg, allein sonsten wurde geklagt, daß sie so schwer zu verstehen sei.

Vermittels dieser Vorbereitung wird sie deutlicher werden, und was noch vielleicht zum zweifeln übrig bleibt, sollen zwei besondere Hauptstücke, **die Nuzbarkeit des Tonmases und der Gebrauch der Harmonie** weitläufig erklären.

Ich wünschte alle hier nur einschlagende Fragen vorläufig beantworten zu können, und erkläre hiemit noch einmal öffentlich, daß ich auch fernerhin alle mir zugeschickte Zweifel mit eben dem frohen Vergnügen auflösen werde, als warmem Diensteifer, bei den häufigen und beschwerlichsten Amtsgeschäften, ohne die mindeste Absicht eines Eigennuzes, ich den neuen Arbeiten und verschiedenen Anfragen meiner Zöglinge entgegen sehe.

Staatliche Bibliothek Regensburg

Erklä-
unde,

twiß

abge-
ngen

den
rde

sie
cht
on-
es
er

de
n,
aß
ri-
n
s-

Die gesetzten Arien
gleich auf Klingstücken
und Singstücken p 53
ungeschickt zu Unterhaltungsstück
Beispiele von Stefani
Clari, Marcello p 50

Von Kammerton in den katholischen Orgeln p 62 § 31

Terztriller der Franzosen p 62 § 30

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Vogler, Georg Joseph,

Kuhrpfälzische Tonschule

Mannheim 1778

Regensburg, Staatliche Bibliothek -- 999/Art.1277
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11081616-6
VD18 1205738X-001